

TRI – Peter Cvik, Petra Gell, Felix Malnig

In der Ausstellung in der Galerie Loft8 werden mit Peter Cvik, Petra Gell und Felix Malnig drei KünstlerInnen miteinander in Beziehung gesetzt, die sich in ihren Arbeiten mit Fragen von Raum, Stadt und Architektur auseinandersetzen. Trotz der augenscheinlichen Verschiedenheit der Arbeiten produziert gerade die Dialektik des Unterschieds neue Sichtweisen auf das Werk des bzw. der jeweilig anderen. Die Schau initiiert Dialogsituationen, in denen sich die Werke gegenseitig befragen, kommentieren und erweitern. So unterschiedlich die Zugänge und Annäherungen an dieses weite Themenfeld auch sein mögen, in der Zusammenschau gilt der Blick den korrespondierenden Elementen und gemeinsamen Bezugsfeldern und diese gilt es im Folgenden zu erörtern.

Wir alle glauben zu wissen, was gemeint ist, wenn wir von „Raum“ reden, denn in unserem Alltagsdenken verbinden wir mit dem Begriff die Vorstellung von einem homogenen Ort, der durch die konventionellen Parameter Länge mal Breite mal Höhe bestimmt ist. Martin Heidegger hat in seiner kurzen Schrift über das Bauen, Wohnen und Denken Raum auf seinen Ursprung und seine Etymologie hin untersucht und ihn als freigemachten „Platz für Siedlung und Lager“ definiert.¹ Das Grimm'sche Wörterbuch leitet den Begriff von der entsprechenden Verbalform „räumen“ ab, im Sinne des Räumens eines Teils von Wildnis mit der Absicht, sich dort niederzulassen und einen Lagerplatz bzw. eine Wohnstatt zu errichten.² Aber um als Raum wahrgenommen zu werden braucht es eine Begrenzung, denn „Raum ist wesenhaft das Eingeräumte, in seine Grenze Eingelassene.“³ So wie der Mensch offenkundig einfache Kategorien braucht, um seine hochgradig komplexe soziale Umwelt zu strukturieren und darin leichter handeln zu können, benötigt er klare Grenzen, um seine ausnehmend diversive Umgebung ordnen und sich darin orientieren zu können. Die Art und Weise wie wir daher über Natur, Raum und Architektur nachdenken ist geprägt von der Art und Weise wie wir über Grenzen nachdenken. Verbinden wir mit Grenze eine Horizontlinie oder einen Stacheldrahtzaun, imaginieren wir die Weite einer unberührten Natur oder einen Schrebergarten und denken wir dementsprechend eine offene Gesellschaft oder einen Überwachungsstaat. Heidegger schreibt, dass eine Grenze nicht das sei, „wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas *sein Wesen beginnt*.“⁴ Die spanische Architekturtheoretikerin Beatriz Colomina hat vor gut zwei Jahrzehnten in ihrem Essay „Battle Lines“ geschrieben, dass der Horizont eine Grenze und diese Grenze eine innere sei – „the horizon is an interior“.⁵ Die Grenzen, die wir mit unserem Verstand setzen und in unserem Herzen mit uns tragen, sind jene Grenzen, die unsere Vorstellung von Raum konstituieren. Das Wesen des Raumes hat seinen Ausgangspunkt in uns.

Seit dem „Spatial Turn“ oder der so genannten „topologischen Wende“ wird Raum nicht mehr als kartesische Kiste begriffen, sondern als sozio-kulturelle Größe, als Möglichkeitsfeld, das durch unsere Wahrnehmungen und Handlungen gestaltet wird. Die deutsche Soziologin Martina Löw unterscheidet dabei zwei Prozesse der Raumkonstituierung: einerseits das Setzen von

¹ Martin Heidegger, Bauen Wohnen Denken. In: Ders. Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7. Vorträge und Aufsätze. Frankfurt/Main 2000, S. 145-164, 156.

² Vgl. Art. »Raum«, in: Jacob und Wilhelm Grimm (Hg.), Deutsches Wörterbuch, Bd. 14 (R-Schiefe), Nachdruck der Erstausgabe Leipzig: Hirzel 1893, München: dtv 1984, Sp. 275-283, hier Sp. 276.

³ Heidegger 2000, S. 156.

⁴ Heidegger 2000, S. 156.

⁵ Beatriz Colomina, Battle Lines. In: John Welchman (Hg.), Rethinking Borders. Minneapolis 1996, S. 51-64, 51.

symbolischen Markierungen, sprich „das Errichten, Bauen oder Positionieren“, was sie als „Spacing“ bezeichnet. Und andererseits eine spezifische Syntheseleistung, die sie als Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse definiert.⁶ Welche Wahrnehmungen, Vorstellungen und Erinnerungen kommen zum Tragen, wenn wir die Gemälde von Felix Malnig aus seiner Serie „Eiserner Vorhang“ sehen, die uns die aufgelassenen Gebäude an den Grenzübergängen zu Ungarn, Tschechien und der Slowakei zeigen? Ihrer einstigen Funktion beraubt stehen sie verlassen an einem Ort des Übergangs und verfallen im steten Wechsel der Jahreszeiten. Im Sommer 1989 wurde der Eiserner Vorhang durchbrochen und spätestens seit der sogenannten EU-Osterweiterung 2004 gibt es den freien Verkehr von Waren, Personen, Dienstleistungen und Kapital mit den ehemaligen Blockstaaten an der österreichischen Außengrenze. Die einstigen Kontrollposten, die „unsere“ Grenze bewacht und gesichert haben sind zu modernen Ruinen geworden. Der Tradition der deutschen Romantik folgend kleidet Malnig sie in einen Schleier der Melancholie und evoziert einen Blick wie durch eine getrübbte Linse. Der dargestellte transitorische Raum ist in eine verhaltene Monochromie getaucht, die Umgebung bewusst schemenhaft und unklar gehalten. Weder die Architektur, noch die Umgebung verraten etwas über den geografischen Ort oder den Kontext des Sujets, einzig der Titel gibt uns einen historischen Anhaltspunkt. Im Zentrum stehen der Wandel der Zeit und die Verschiebung sowohl gesellschaftlicher wie dadurch bedingt auch räumlicher Parameter: die Konstruktion von Grenzen.

Die Monochromie und das beredte Schweigen von Malnigs Bildern erinnern an den frühen Stummfilm, der bereits in seiner Anfangszeit Farbe als ästhetisches und dramaturgisches Stilmittel eingesetzt hat. Dabei wurde der Schwarzweißfilm in ein Farbbad getaucht, um den einzelnen Szenen eine einheitliche Grundstimmung zu geben. Die Virage hat sich zunächst an der Farbgebung realer Umgebungen bzw. Atmosphären orientiert, so stand zum Beispiel Blau für die Nacht, Grün für die Natur oder Gelb für Innenräume, aber Farbe wurde auch auf signifikativer Ebene eingesetzt, so signalisierte Rot beispielsweise auch Gefahr oder Liebe. Farbempfindungen sind essentielle Komponenten der Raumwahrnehmung und dienen u.a. der Differenzierung und Gliederung desselben. Kurt Koffka, Mitbegründer der Gestaltpsychologie, vertrat bereits 1936 die Auffassung, dass eine allgemeine Theorie der Farbe gleichzeitig eine allgemeine Theorie von Raum sein müsse. Wie Petra Gell denkt Malnig Farbe und Raum zusammen. Seine Gemälde zeigen eine raumzeitliche Verdichtung, in der Raumschichten und Prozesse einander durchwirken. Die Monochromie enthebt die dargestellte Raumsituation dabei ihrer zeitlichen Einordnung und lässt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenfallen. „Die Erzeugung eines Raums“, schreibt Michel de Certeau, „scheint immer durch eine Bewegung bedingt zu sein, die ihn mit einer Geschichte verbindet.“⁷ Die Geschichte eines Ortes und die Geschichten um einen Ort sind für Peter Cvik relevant geworden als er im Jahr 2017 eine Residency in Leipzig wahrnehmen konnte. Als junger Künstler bedeutete das für ihn die Erfahrung eines unbekanntes Terrains, als Maler die Auseinandersetzung mit der Neuen Leipziger Schule und als gebürtiger Slowake die Konfrontation mit der sozialistischen Vergangenheit der Stadt. Die Montagsdemonstrationen in Leipzig im September 1989 waren der Beginn der Proteste, die zum Mauerfall führten, sowie die Kerzendemonstration in Bratislava 1988 ein Vorbote der Samtenen Revolution war, die den Systemwechsel in der Tschechoslowakei einleitete. Mit den eigenen Erinnerungen und den Erfahrungen des Wandels hat er die neuen Räume vermessen und auf Ähnlichkeiten und Differenzen hin befragt. Er hat die unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Ebenen sprichwörtlich übereinandergelegt und

⁶ Vgl. Martina Löw, Raumsoziologie. Frankfurt/Main 2001, S. 158f.

⁷ Michel de Certeau, Kunst des Handelns. Berlin 1988, 219.

die Rahmenbedingungen im wahrsten Sinne des Wortes neu konfiguriert. Der Keilrahmen spannt die bemalte Leinwand nicht mehr unsichtbar von hinten auf, sondern untergliedert das Bild von Vorne in verschiedene Kompartimente. Die Darstellung von Architekturen wechselt mit abstrakten Farbbahnen und collagierten Landkarten und über das gesamte Gemälde ist ein engmaschiges Netz gespannt. Der Blick durch das feine Gewebe verunklärt anfänglich die Darstellung und weckt gleich einem semitransparenten Vorhang zugleich das Begehren, dahinter zu blicken und das Verdeckte zur Gänze zu sehen. Man muss nicht die Geschichte vom Wettbewerb zwischen Zeuxis und Parrhasius bemühen, die Plinius in seiner Naturgeschichte erzählt, um festhalten zu können, dass es Cvik um die Darstellung von Wirklichkeit geht, mimetisch, abstrakt, komplex.⁸ Das Netz fungiert dabei wie jene Fadengitter, die seit der Renaissance als Vorrichtungen zum perspektivischen Sehen und Zeichnen dienen, als Raster, mit Hilfe dessen die Welt erfasst und vermessen werden kann. Zugleich symbolisiert es das globale Netzwerk, in dem alles mit allem verbunden ist. Wie die alten Landkarten, die dem jeweiligen Bild zugrunde liegen, steht es somit einerseits für den vermessenen Raum der Macht und andererseits für den kodierte Raum des Wissens. Cvik spannt zwischen dem Netz und der gemalten Darstellung einen Raum auf, der symbolisch für die Distanz zwischen unseren Ordnungsvorstellungen und Konstruktionen und den realen Gegebenheiten verstanden werden kann, die sich oftmals unserem Verständnis entziehen.

Die Montage ist „eine Möglichkeit, die *Diskontinuitäten der Zeit*, die in jeder historischen Folge am Werk sind, *visuell auszubreiten*“, schreibt Georges Didi-Huberman.⁹ Sie ist ein poetisches Verfahren, das uns vor Augen führt, dass die Dinge vielleicht nicht so sind, wie sie sind, eine Methode, die uns anstößt, über jene neuen Dispositionen nachzudenken. Sie ermöglicht es, die Festschreibungen von Geschichte und Wirklichkeit, von Raum und Ordnung nach anderen „Spielregeln“ ablaufen zu lassen. Dadurch kommen die Gegensätze, Brüche, Inkongruenzen und Divergenzen zum Vorschein, die wir im Alltag allzu oft ignorieren bzw. nicht wahrhaben wollen. Wie Cvik arbeitet auch Petra Gell mit dem Verfahren der Montage in ihrem Werk.

Ausgangspunkt ist oftmals die Erfahrung und Wahrnehmung spezifischer Orte und urbaner Konstellationen. Die architektonischen Strukturen werden zuerst fotografisch festgehalten und anschließend in abstrakte Linien und Flächen übersetzt. Auf dem Blatt Papier wird der architektonische Raum rearrangiert und die einzelnen Elemente in neue Konstellation und Relationen gebracht. In einem abschließenden Schritt, werden die gezeichneten und collagierten Linien und Flächen wieder in den Realraum rückübersetzt. Aus einer realen Raumkonstellation wird somit eine fiktive Raumkomposition. Im Zuge des zweifachen Transformationsprozesses lösen sich die Raumgrenzen auf, es gibt kein klares Innen und kein konkretes Außen mehr, die unterschiedlichen Bereiche durchdringen sich.

Ähnlich wichtig wie die Komposition der Elemente ist die Kombination der Materialien. Gell zieht für ihre Collagen und Installationen unterschiedliche Büromaterialien genauso heran, wie Alltagsgegenstände oder Baustoffe. Die Kombination der Materialien hängt von ihrer Farbe und von ihren Qualitäten ab, die sie im Raum entfalten.

In Gells Werken zeigt sich eine Wahrnehmung von Architektur und Räumen als Linien, Flächen und Farben. Man kann sich die Ausführungen von Theo van Doesburg zum Begriff „Raumgestaltung“ in Erinnerung rufen, die er 1925 in seinem Buch „Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst“ am Bauhaus veröffentlicht hat. Er erläutert den Begriff Raum als Ausbreitung, die durch das Verhältnis von Linie, Farbe und Fläche entsteht. Die Gestaltung

⁸ Plinius, Nat. Hist. XXXV, 64

⁹ Georges Didi-Huberman, Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Berlin 2010, S. 523.

beschreibt er als „das Sichtbarmachen des Verhältnisses einer Form (oder Farbe) zum Raum und zu anderen Formen oder Farben.“¹⁰ Bedeutsam ist seine Idee einer „offenen Form“ in der Anwendung auf den architektonischen Raum. Das Bauwerk wird nicht mehr als ein in sich abgeschlossener Körper begriffen, sondern verzahnt sich mit dem Außenraum und steht in einem direkten Spannungsverhältnis zu dem offenen Raum der Umgebung. Das „Haus Schröder“ des niederländischen Architekten Gerrit Rietveld ist die paradigmatische Umsetzung eines Bauwerks, das wirkt, als wäre es eine Komposition aus Paneelen und Stäben. Die räumlichen Realisierungen von Gell gehen noch viel weiter und sind durch ihren installativen Charakter auf den ersten Blick kaum mehr als Architektur wahrnehmbar. In einem Innenraum inszeniert sie die Rekonfiguration einer externen Raum- bzw. Architektur Erfahrung als Ansammlung von Linien, Flächen und Körpern, die durch ihre spielerisch-konzeptuelle Anordnung eine partizipatorische Qualität aufweist, die zur eigenen Adaption und Rekonfiguration einlädt. Architektur zum selber denken.

In der Ausstellung TRI von Peter Cvik, Petra Gell und Felix Malnig geht es zusammenfassend um Fragen der Konstitution von Raum und Raumvorstellungen und um Fragen der Konsequenzen von Raum und Raumvorstellungen. Wann immer wir über Raum sprechen, müssen wir über die Grenzen des Raumes sprechen und wann immer wir über Grenzen sprechen, müssen wir über den geradezu institutionalisierten Prozess von Inklusion und Exklusion sprechen. Indem Cvik, Gell und Malnig über Raum nachdenken, denken sie über Gesellschaft nach und, indem sie den Zustand der Gesellschaft reflektieren, reflektieren sie die Parameter, die Gesellschaft konstituieren. Freie Räume sind unabdingbar für freie Gesellschaften und wie Freiräume gestaltet werden können, lässt sich in den Arbeiten der drei KünstlerInnen erkennen.

Roman Grabner, 2019

¹⁰ Theo van Doesburg, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. Weimar 1925, S. 7